

Uns índios (suas falas)

Eduardo Sterzi¹

Resumo

A escuta da fala indígena — ou, mais exatamente, das falas indígenas — tem sido, ao longo da história da literatura brasileira, um procedimento decisivo para a configuração das mais variadas poéticas, do Romantismo, ou antes, até o presente. Característica fundamental dessa escuta (dessas escutas, já que também são múltiplas) é a força poética — e mesmo política — que, nela (nelas), podem adquirir mal-entendidos, equívocos, incompreensões, superinterpretações. Neste artigo, são examinados alguns momentos de escuta das falas indígenas por Guimarães Rosa, nos textos “Meu tio o lauretê”, de *Estas estórias* (a partir das leituras decisivas de Haroldo de Campos e Eduardo Viveiros de Castro), “Makiné”, do livro póstumo *Antes das Primeiras estórias*, e “Uns índios (sua fala)”, do também póstumo *Ave, palavra*.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Antropofagia; perspectivismo ameríndio; fala; escuta; letra.

Abstract (ou resumo em outra língua)

Listening to indigenous speech — or, more precisely, indigenous speeches — has been, throughout the history of Brazilian literature, a decisive procedure for the configuration of the most varied poetics, from Romanticism, or even before, to the present. A fundamental characteristic of this listening (of those listenings, since they are also multiple) is the poetic — and even political — force that, in it (in them), misunderstandings, equivocations, incomprehensions and overinterpretations can acquire. In this essay, some moments of listening to indigenous speeches into Guimarães Rosa’s work are analyzed: “Meu tio o lauretê”, from *Estas estórias* (taking as starting points the decisive readings by Haroldo de Campos and Eduardo Viveiros de Castro), “Makiné”, from posthumous book *Antes das primeiras estórias*, and “Alguns índios (sua fala)”, from the also posthumous *Ave, palavra*.

Keywords: Guimarães Rosa; Anthropophagy; amerindian perspectivism; speech; listening; letter.

[...] soaram, fim de fio, confusas
campainhas, e percebi vozes, como as que
no comum se entremetem para as ligações
interurbanas.

Guimarães Rosa, “Subles”, in *Ave, palavra*

I

Um romance como *Grande sertão: veredas* — por sua estatura monumental, por sua inventividade ímpar, por sua potência poética e narrativa incomparável — acaba deslocando para as margens tudo mais que o seu autor tenha escrito, mesmo que sejam contos e novelas magistrais como poucos. Ele é o centro — e tudo mais

¹ Professor de Teoria Literária na Unicamp e pesquisador do CNPq.

orbita ao seu redor, dando a impressão, pelo menos para as leituras mais apressadas, de preâmbulo ou apêndice. Porém, conforme o impacto inicial de uma obra-prima vai passando (o que pode demandar décadas, mas é, a rigor, inevitável²), a organização hierárquica que ela impunha ao conjunto da produção do seu autor se altera — e um texto inicialmente marginal pode, aos poucos ou de repente, movimentar-se em direção ao centro. Este parece ser o caso de um conto como “Meu tio o Iauaretê”, legado inicialmente, pelo próprio Guimarães Rosa, ao menos na esfera editorial, a um segundo plano: conforme anotação manuscrita do próprio autor na segunda versão, datilografada, do conto, seria “anterior ao GS:V”,³ mas só foi publicado na revista *Senhor* em março de 1961 (portanto, cinco anos depois da publicação do romance) e só seria reunido, enfim, num livro póstumo em 1969 (*Estas estórias*). Trata-se de um texto que, pelo menos desde a leitura crítica pioneira de Haroldo de Campos,⁴ vem se revelando fundamental para uma compreensão renovada do conjunto da obra de Rosa, assim como para a compreensão da relação desta obra com a literatura brasileira como produto complexo de um determinado processo histórico, do qual também é, ela, ao lado das outras artes, agente decisiva, ao propor, por exemplo, as palavras e as imagens em torno das quais um povo pode se descobrir, a um só tempo, nação e danação (Rosa diz de Riobaldo, mas talvez pudesse também dizer do protagonista de “Meu tio o Iauaretê”, que ele “é apenas o Brasil”⁵) — e digamos ainda que esse processo histórico de que a literatura é produto e agente, longe de ser algo concluído (o “passado” ou, ao menos, *um* “passado”), é tensão ainda em aberto, acontecimento que não cessou de acontecer, bloco de outroras revistas a cada novo movimento das peças no tabuleiro dos sucessivos agoras. Estamos aqui diante de um exemplo eloquente disso.

As recentes considerações do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sobre “Meu tio o Iauaretê”, em entrevistas e conferências,⁶ fizeram aumentar ainda mais o

² *Impacto*, aí, é outro nome para informação nova, e todo sistema informacional comporta entropia.

³ A anotação acha-se no alto da página 5 do datiloscrito. Cf. Adriana de Fátima Barbosa Araújo, “Uma pesquisa sobre ‘Meu tio o Iauaretê’ de Guimarães Rosa: passos iniciais”, *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, 1, 2 (nov. 2008), pp. 26-33.

⁴ Haroldo de Campos, “A linguagem do Iauaretê”, publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, em 22 de dezembro de 1962, hoje em *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 57-63.

⁵ Mais exatamente: “[...] Riobaldo é algo assim como Raskolnikov, mas um Raskolnikov sem culpa, e que entretanto, deve expiá-la. Mas creio que Riobaldo também não é isso; melhor é apenas o Brasil”. João Guimarães Rosa, em entrevista a Günter W. Lorenz, concedida em Gênova, em janeiro de 1965, “João Guimarães Rosa”, in *Diálogo com a América Latina. Panorama de uma literatura do futuro*, trad. Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues, São Paulo: E.P.U., 1973, p. 353.

⁶ A suma dessas considerações encontra-se no ensaio “Rosa e Clarice, a fera e o fora”, transcrição de uma conferência realizada na Unicamp em 2013, *Revista Letras*, 98 (jul.-dez. 2018), pp. 9-30.

interesse pelo conto, servindo de impulso a toda uma nova série de análises.⁷ Haroldo de Campos já frisara, no seu ensaio de 1962, a “tupinização” crescente do texto em paralelo com a transformação progressiva do onceiro, seu protagonista, em onça.⁸ Viveiros de Castro extraiu largas consequências dessa interceptação do idioma português pela língua indígena, entendendo tal procedimento como uma espécie de alegoria linguística de uma transformação ainda mais profunda, de que a metamorfose do homem em animal é uma tradução em termos míticos: segundo a interpretação proposta pelo antropólogo, “Meu tio o lauaretê” daria a ver algo como uma tomada de consciência da sua própria condição indígena pelo onceiro mestiço. Lê-se, por exemplo, numa entrevista de 2007:

[...] a literatura brasileira (e latino-americana, e mundial) atinge um de seus pontos culminantes no espantoso exercício perspectivista que é ‘Meu tio, o lauaretê’, de Guimarães Rosa, a descrição minuciosa, clínica, microscópica, do devir-animal de um índio. Devir-animal este, de um índio, que é antes, e também, o devir-índio de um mestiço, sua retransfiguração étnica por via de uma metamorfose, uma *alteração* que promove ao mesmo tempo a desalienação metafísica e a abolição física do personagem — se é que podemos classificar o onceiro onçado, o enunciador complexo do conto, de ‘personagem’, em qualquer sentido da palavra.⁹

Podemos ver o desfecho de “Meu tio o lauaretê” como uma espécie de ápice e suma de um movimento frequente e, sobretudo, definidor da singularidade da ficção de Guimarães Rosa, que é o movimento pelo qual, em momentos decisivos da trama, a *história* (com seu desenvolvimento majoritariamente linear e sempre, em alguma medida, teleológico) é interceptada pelo *mito* (com seu voltar-se sobre si mesmo — voltar-se em que alguns verão circularidade, onde talvez haja, antes de tudo, emaranhamento, confundindo-se, de vez, futuro e passado, humano e animal, tempo e espaço, espírito e corpo). Em “Meu tio o lauaretê”, dá-se a ver, com exemplar veemência, não só no seu final (embora mais explícita nele), não qualquer identidade pré-histórica entre humano e não-humano, mas, pelo contrário, aquela “diferença infinita [...] interna a cada personagem ou agente” que Viveiros de Castro propôs como característica do mito; e o exemplo que ele oferece não poderia ser mais adequado a uma análise deste conto de Rosa: “a questão de saber se o jaguar mítico, por exemplo, é um bloco de afetos humanos em forma de jaguar ou um bloco de afetos felinos em forma de humano é indecidível pois a ‘metamorfose’ mítica é um

⁷ Cf., por exemplo, Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

⁸ Haroldo de Campos, “A linguagem do lauaretê”, op. cit., p. 60.

⁹ Eduardo Viveiros de Castro, “O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos” (2007), entrevista a Luísa Elvira Belaunde, in Renato Sztutman (org.), *Eduardo Viveiros de Castro*, Rio de Janeiro: Azougue, 2008, p. 128.

acontecimento, uma mudança não-espacial: uma superposição intensiva de estados heterogêneos, antes que uma transposição extensiva de estados homogêneos”.¹⁰ Diz ainda Viveiros de Castro: “Mito não é história porque metamorfose não é processo, ‘ainda não era’ processo e ‘jamais será’ processo; a metamorfose é anterior e exterior ao processo do processo — ela é uma figura (uma figuração) do devir”.¹¹ Estamos aqui no coração do que interessa na práxis antropofágica — na antropofagia ritual dos Tupinambá tanto quanto na Antropofagia político-poética de Oswald de Andrade: metamorfose e devir, isto é, *autoexpropriação do ser como forma de ser*.

Para Viveiros de Castro, aliás, “Meu tio o Iauaretê” poderia ser visto como uma antecipação de sua própria teoria do perspectivismo ameríndio, na medida em que se trata de uma retomada dos pressupostos do manifesto de Oswald de Andrade por ele tão frequentemente reivindicado: “Pode-se ler o ‘Meu tio o Iauaretê’ [...] como uma transformação segundo múltiplos eixos e dimensões do ‘Manifesto Antropófago’”.¹² Em outra entrevista do mesmo ano, lê-se:

Planejo há tempos escrever um estudo sobre o conto de Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê”. Vejo nele uma certa culminação do tema da antropofagia na literatura brasileira. O conto é a história de um homem que vira onça. Ou melhor — ou mais: a história de um mestiço que vira índio. Não me parece haver aí nenhuma alegoria direta, sobretudo nenhuma alegoria da nacionalidade. Não há ali uma teoria do Brasil; mas há com certeza, ali, teoria no Brasil. Esse conto de Rosa é um momento decisivo do “movimento do conceito” dentro da literatura brasileira.

[...] O conto de Guimarães é a história de um homem sozinho, mestiço de índio com branco, onçeiro, e de um interlocutor silencioso que não dorme, que não pode dormir porque senão o onçeiro-onça vai matá-lo. Toda a tensão do conto está nesse desejo insistente do onçeiro de ver seu interlocutor, rico, branco, gordo (imaginamos), dormir: o cara com febre, com malária, pelejando para ficar acordado; e o outro virando onça, tomando cachaça e virando onça (“tá virando onça já”, como se diria em um certo português indígena comum na Amazônia), pouco a pouco. O conto termina logo antes de ele virar. Termina, na verdade, com ele no ar. No meio de um bote para cima do interlocutor. O conto termina em *freeze-frame*. O branco de revólver levando a melhor sobre o índio em vias de jaguar.

[...] ‘Meu tio, o Iauaretê’ termina com o onçeiro quase-virando bicho. Ele não termina de virar; o conto se encerra com o jaguaromem sendo morto. Um quase-evento; e o evento da morte, que o leitor infere. O estranho ‘narrador’ do conto, esse branco — bem, não é um narrador, é um escutador; ele não diz uma palavra. Vocês certamente estão lembrados disso: a narrativa consiste em uma longa fala como que registrada pelo personagem que está ouvindo, o qual é porém, ao mesmo tempo, o ‘narrador’, aquele em cuja pele o leitor inevitavelmente entra. Suas palavras só aparecem, evocadas ou repetidas, dentro do discurso do personagem que fala. Quem

¹⁰ Talvez se possa arriscar também a hipótese de uma leitura da figura de Diadorim, na ambivalência sexual que sustenta ao longo de quase todo o romance de Rosa (e sem a qual não existe o amor de Riobaldo como desejo torturado e diabólico), por meio desta chave da “superposição intensiva de estados heterogêneos”.

¹¹ Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural* (2009), São Paulo: Cosac Naify e n-1, 2015, p. 56.

¹² Eduardo Viveiros de Castro, “O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos”, op. cit, p. 128.

está falando é esse mestiço, filho de branco com índia, onceiro profissional, exterminador de onças que está virando onça. E o tio Iauaretê, tio dele onceiro, é um tio materno. Isso é fundamental. A mãe do mestiço era índia, o pai era branco. O onceiro é onça pelo lado da mãe. Donde o tio materno, esse arquétipo antropológico. O átomo do parentesco roseano... Note-se que Macuncôzo, o onceiro, está apaixonado por uma onça, uma que eu diria sua prima cruzada, filha de seu tio materno, a onça Maria-Maria. [...]

Macuncôzo vai virando onça à medida que vai conversando; ele vai virando onça na língua. A linguagem dele vai se oncisando, o que é indicado pela invasão progressiva de seu discurso por palavras, frases, interjeições em tupi-guarani, como se sua fala fosse se desencapando, desnudando suas raízes tupi; no final, ela vira um grunhido de onça — a raiz funde-se com o chão.

Disse que a metamorfose do onceiro de Rosa não era uma alegoria. Mas, e se usássemos sim “Meu tio o Iauaretê” como alegoria; como signo da não-europeidade radical, mesmo que, ou porque, residual, da língua (*lato sensu*) brasileira? De sua não-edipianidade, também? Meu tio, o tupi-guarani... A língua tio-materna. Gaguejo, onomatopeia, rosnado, grunhido — o estado mais distante possível do tupi de Policarpo Quaresma.¹³

Foi preciso, em suma, um antropólogo, Eduardo Viveiros de Castro, na trilha aberta por um poeta, Haroldo de Campos, para que recebesse o devido destaque a complexa operação linguística, metafísica e política (numa só palavra: poética) que está no centro de “Meu tio o Iauaretê”. Operação esta que não é simplesmente de mais ou menos abstrata “invenção” (palavra-fetichê, como se sabe, para Haroldo de Campos e os demais poetas concretos), mas, sim, de uma *inquietação política* — mas também se poderia dizer *poético-antropológica* — *da própria forma da linguagem*, a qual não deixa dúvidas sobre o caráter intrinsecamente conflitivo, não passível de resolução em qualquer forma de harmonia final, da situação dialógica encenada (não por acaso, a raiz de *diálogo*, *diá*, é a mesma de *diabo* e nos diz de uma divisão ou duplicidade irreconciliável; nas palavras de Rosa: “No sertão o homem é o eu que não encontrou ainda o tu; por isso são ali os anjos ou os diabos que manuseiam a língua”¹⁴). Com razão, já falava Haroldo de Campos, no seu ensaio, de “perturbação do instrumento linguístico” e de “revolução na palavra”.¹⁵ E observava que “a tupinização, a intervalos, da linguagem”, no conto de Rosa, tinha “função não apenas estilística mas fabulativa”.¹⁶ “O texto fica, por assim dizer, mosqueado de nheengatu, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose, que dará à própria fábula sua fabulação, à história o seu ser mesmo.”¹⁷ Fábula, sim — mas também *profecia* a um só tempo utópica e dolorosa, que Rosa cifra no destino do

¹³ Eduardo Viveiros de Castro, “Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis”, entrevista a Renato Sztutman e Stelio Marras, in Renato Sztutman (org.), *Eduardo Viveiros de Castro*, op. cit., pp. 246-248.

¹⁴ João Guimarães Rosa, em entrevista a Günter W. Lorenz, op. cit., p. 343. Também *Diadorim*, vale lembrar, se vale da raiz *diá*.

¹⁵ Haroldo de Campos, “A linguagem do Iauaretê”, op. cit., pp. 57-58.

¹⁶ Idem p. 60.

¹⁷ Ibidem.

seu “onceiro onçado”, do seu mestiço que se faz índio. Daí que Viveiros de Castro descubra neste conto “a presença mais poderosa do indígena na literatura brasileira”, isto é, “uma história sobre o que acontece quando alguém vira índio”:

Exagerando retoricamente, direi que o único índio de verdade que jamais apareceu na literatura brasileira foi esse mestiço de branco e índia de nome africanado, Macuncôzo. Um índio-onça traidor de seu povo-onça, como tantos índios que os brancos transformaram em predadores de índio. Ao mesmo tempo, o onceiro vive um remorso brutal, que o faz ser atraído, seduzido pelas onças, até virar onça ele próprio. O traidor atraído. Essa é uma história de índio.¹⁸

A genialidade de Rosa está em reencenar esta tragédia de traição e atração — que é, em alguma medida, uma das “estórias” tristemente recorrentes que estruturam a “História” do Brasil¹⁹ — não apenas no que é narrado, mas *no próprio corpo da língua*, que se revela, exatamente neste gesto, não língua (única), mas línguas, não corpo (íntegro), mas *disjecta membra e cabezas cortadas*,²⁰ não coisa própria, mas radicalmente imprópria. Como viu, com sabedoria, Viveiros de Castro, daí não pode sair nenhuma forma linguística rediviva em sua integridade supostamente originária (o “tupi de Policarpo Quaresma”), mas, sim, a forma historicamente determinada da própria destruição: “Gaguejo, onomatopeia, rosnado, grunhido”. Kathrin Rosenfield pergunta-se, numa entrevista, “qual o papel dos grandes traumas do século XX, do Holocausto nazista por exemplo”, na consolidação da “visão de mundo” de Guimarães Rosa.²¹ Vale lembrar que, na mesma época em que Rosa escrevia sua obra, Mira Schendel, artista nascida na Suíça mas filha de pai judeu tcheco e de mãe nascida da união de um alemão com uma italiana judia convertida ao catolicismo, encontrava abrigo no Brasil e produzia uma obra que, em grande parte, pode ser lida como um exploração visual da linguagem arruinada pela Segunda Guerra Mundial, a um só tempo pré-escrita (balbucios de um mundo anterior à história) e pós-escrita (gemidos de um mundo posterior à história).²² Podemos dizer que, no tratamento inquieto das

¹⁸ Eduardo Viveiros de Castro, “Uma boa política...”, op. cit., p. 248.

¹⁹ Jogo aqui com termos de “Aletria e hermenêutica”, um dos prefácios de *Tutameia*, que serão retomados em seguida.

²⁰ Se me for permitido juntar, numa única formulação, Horácio e Glauber Rocha (e, por meio dele, Euclides da Cunha), evocando a um só tempo as ruínas das artes e os cadáveres do genocídio das populações originárias, do massacre de Canudos, do fim do bando de Lampião... Em suma, nosso “museu de cabeças”, como formulou Joaquim Cardozo, em “Antônio Conselheiro. Drama em dez quadros e dois atos” (1975), in *Teatro de Joaquim Cardozo. Obra completa*, Recife: Cepe, 2017, p. 531. Cf. Manoel Ricardo de Lima, “A máquina moderna de Joaquim Cardozo”, *Sinais Sociais*, 6, 18 (abril 2012), pp. 128-161.

²¹ E ainda: “Onde estão as raízes sociais e históricas da culpa compulsiva que anima a narrativa de Riobaldo?”. “Questões para Kathrin H. Rosenfield”, entrevista a Marília Librandi Rocha, Hans Ulrich Gumbrecht, Lawrence Flores Pereira e Luiz Costa Lima, *Floema*, 3 (jan.-jun. 2006), p. 50.

²² Cf. Veronica Stigger, “O esvaziamento. Mira Schendel e a poesia da destruição”, *Marcelina*, 2 (1º sem. 2009), pp. 7-16.

línguas em “Meu tio o lauaretê”, na constituição dessa voz de narrador que não se identifica de todo nem na língua dos índios vítimas da violência colonial (e da violência neocolonial que persiste até hoje) nem na dos “brancos” (por vezes, não tão brancos) perpetradores dela, mas que caminha sempre mais em direção ao estado atual (devastado, residual) do que foi, um dia, experiência originária, Rosa elabora o hieróglifo ou diagrama de sua apreensão da História. “A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua”, diz Rosa na entrevista que concedeu a Günter W. Lorenz.²³ Vale frisar ainda que, como já demonstraram o mesmo Eduardo Viveiros de Castro e outro antropólogo que se formou sob sua orientação, Guilherme Orlandini Heurich, a fragmentação das palavras é um procedimento decisivo da poesia do povo Araweté, isto é, de um povo de origem tupi que habita a região do Ipixuna, no Pará.

Causa fascínio compreensível o prodígio poético que são os “cantares de inimigo” dos Araweté (foi Eduardo Viveiros de Castro, autor da primeira etnografia deste povo tupi das margens do Ipixuna, quem assim os denominou, numa brincadeira com as “cantigas de amigo” medievais).²⁴ Esses cantos, cujas origens encontram-se nas guerras entre os Araweté e outros povos indígenas da região, são extremamente difíceis de traduzir:

São cantos em que as palavras são decompostas e recompostas para formar novos vocábulos que, na língua araweté, não querem dizer nada. As palavras são quebradas em sílabas e, então, ligadas a sílabas de outras palavras, mas das novas composições verbais não é possível extrair um referente qualquer. Extrair o sentido dessas novas expressões, então, requer realizar um processo inverso de decomposição/recomposição, que busque encontrar as palavras escondidas sob esse véu de transformação. [...] Quando um inimigo é flechado em um confronto belicoso, o matador araweté precisa ficar deitado em sua rede por um breve período, quando o espírito desse inimigo morto o visitará para contar aquilo que viu e ouviu em sua viagem *post-mortem* até o lugar em que o ‘céu termina de descer’ (*iwã neji pã*). Nessa viagem, o espírito do inimigo morto passa por lugares, presencia cenas e escuta conversas que ele posteriormente relata ao matador que está deitado em sua rede se recuperando dos efeitos corporais de um ato como o homicídio (ou de um ferimento infligido ao inimigo). [...] As palavras e expressões dos cantos de inimigo passam pelo processo de decomposição e recomposição durante essa viagem do inimigo morto. Quando ele conta ao matador o que viu e ouviu durante sua viagem, suas palavras já estão modificadas em forma plena e seu sentido descolado dos sentidos da língua araweté. A pessoa deitada na rede escuta os cantos, precisa memorizá-los por um tempo e, em seguida, pede aos outros araweté que uma festa seja feita para que os cantos possam ser apresentados. Essa festa é uma cauinagem, onde se bebe uma bebida amarga e levemente alcoólica chamada cauim (*kãñ*), produzida pelos Araweté a partir do milho. O cauim de milho embala a festa, cujo centro de atenção é um bloco de homens que cantam na frente das casas e que tem uma forma complexa de enunciação, pois no centro do bloco está aquele que recebeu os cantos do inimigo morto. Há um jogo de vozes em que os outros homens do bloco tentam cantar *ao*

²³ João Guimarães Rosa, em entrevista a Günter W. Lorenz, op. cit, p. 340.

²⁴ Cf. Eduardo Viveiros de Castro, *Araweté. Os deuses canibais*, Rio de Janeiro: Zahar, 1986, p. 583 — mas ver todo o subcapítulo “A palavra alheia: o outro como música, e seus cantores”, pp. 526-605.

mesmo tempo que o cantor, apesar das pequenas variações que ele introduz de tempos em tempos.²⁵

Heurich encontra semelhanças entre a poética araweté e os poemas de e. e. cummings, mas sobretudo com os primeiros poemas concretos como “si len cio” de Haroldo de Campos e “lygia fingers” de Augusto de Campos (não “cantos de inimigo”, mas, ambos, versões vanguardistas das “cantigas de amigo”). Porém, podemos dizer que, em alguma medida, dinâmica semelhante, embora não redundando necessariamente na fragmentação de palavras, se acha em muitos textos literários em que a voz do outro — especialmente quando entre o eu e o outro há distância, sobretudo linguística — precisa ser incorporada, ou ainda, em textos cuja base está precisamente na incorporação da *voz-outra* do outro. Não por simples acaso, acredito, mas por uma convergência ou simpatia poética cujas articulações são difíceis de rastrear, o canto progressivamente conjunto dos Araweté encontra uma correspondência no canto que emerge no desfecho do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, também de Guimarães Rosa, quando Sorôco, depois de ver desaparecerem a mãe e a filha, suas únicas familiares conhecidas, no trem sem volta rumo ao terrível manicômio de Barbacena em que se deu aquela continuada barbárie que a jornalista Daniela Arbex chamou de “holocausto brasileiro” (com mais de 60 mil mortos)²⁶, passa ele também a cantar a “cantiga [...] que ninguém não entendia”, cantada pelas duas, signo da loucura que servira para as mandar embora — e acaba por ser acompanhado, no seu canto também louco, pelo povo que assistia à despedida:

Sorôco não esperou tudo se sumir. Nem olhou. Só ficou de chapéu na mão, mais de barba quadrada, surdo — o que nele mais espantava. O triste do homem, lá, decretado, embargando-se de poder falar algumas suas palavras. Ao sofrer o assim das coisas, ele, no oco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemplo. E lhe falaram: — ‘*O mundo está dessa forma...*’ Todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas. De repente, todos gostavam demais de Sorôco.

Ele se sacudiu, de um jeito arrebatado, desacontecido, e virou, pra ir-s’embora. Estava voltando para casa, como se estivesse indo para longe, fora de conta.

Mas, parou. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido — ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si — e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando.

A gente se esfriou, se afundou — um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os

²⁵ Cf. Guilherme Orlandini Heurich, “Palavras quebradas na poética araweté”, *Cult*, 29 set. 2016 <<http://revistacult.uol.com.br/home/2016/09/palavras-quebradas-na-poetica-arawete/>>

²⁶ Daniela Arbex, *Holocausto brasileiro*, São Paulo: Geração, 2013.

mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação.

A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga.²⁷

Neste alto momento de *páthos* em sua obra, Rosa fornece como que uma hipótese para a origem da poesia e da literatura. O canto não vem do nada ou de si mesmo: nem criação *ex nihilo* nem efusão simplesmente subjetiva, nasce como réplica diferida — transcrição ou transcrição tardia — de vozes antecedentes (no caso, as vozes da mãe e da filha, depois que saem de cena). O canto não vem da razão, mas do choque da razão com seus avessos (no caso, a loucura). O canto não é adequação à forma do mundo, mas contraposição ao fato de que “está dessa forma”: é menos forma que contraforma. O canto não resulta do domínio das palavras, mas, antes, da própria impossibilidade de falar. Não é experiência do eu ou do significado, mas o que emerge do “perder o de si”, do “parar de ser”, do “excesso de espírito”, do “fora de sentido”. Não declaração individual, mas convocação coletiva. Não promete retorno para qualquer “casa” prévia, mas constrói ele mesmo, no ar, uma nova, precária casa (“A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga”²⁸). Única verdadeira casa ou pátria: a morte.

II

Comecei falando da passagem de um texto inicialmente marginal — “Meu tio o lauaretê” — para uma posição mais ou menos central no cânone da obra rosiana. No entanto, há textos que, desde o início e muito provavelmente até o fim, continuarão a ser marginais — e que, não obstante, justo nessa posição à margem, que é também uma posição de maior liberdade e explicitude, melhor ajudam a iluminar, em conexão com os textos centrais e com aqueles em deslocamento rumo ao centro, o que está no centro e, sobretudo, aquilo que está em questão nesse centro, assim como os métodos adotados ou desenvolvidos pelo escritor para lidar com os aspectos menos pacíficos do núcleo de significação de sua obra. É o caso, por exemplo, de um conto como “Makiné”, um dos quatro textos publicados por Rosa na imprensa antes de lançar seu primeiro livro, *Sagarana*, que é de 1946. O conto só seria publicado em livro em 2011 (*Antes das primeiras estórias*).

²⁷ João Guimarães Rosa, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, in *Primeiras estórias* (1962), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 64.

²⁸ Não por acaso, *estrofe*, em latim e italiano, é “quarto” — *stantia*, *stanza*.

“Makiné” saiu no suplemento dominical de *O Jornal* em 9 de fevereiro de 1930. É um conto bastante estranho, literariamente pífió, em que muito pouco se acha de caracteristicamente “rosiano”. Talvez somente o tema do encontro — mais exatamente, confronto — com a cultura ameríndia, que ganhará sua versão mais madura e conseqüente em “Meu tio o lauaretê”, deixe pressentir o autor em formação. E temos também a paisagem que dá título ao conto, que é a da Gruta do Maquiné, localizada na Cordisburgo natal de Rosa, e que reaparecerá num poema de *Magma* e também como um dos cenários de “O recado do morro”. Em “Makiné”, o escritor — que tinha 21 anos quando o conto foi publicado — já recorre a um desvio da história por meio do mito, procedimento frequente ao longo de toda sua obra, porém valendo-se, naquele momento, de um recurso à imaginação estereotipada dos romances infanto-juvenis de aventura em vez de mobilizar o vasto amálgama de referências literárias e culturais próprio de sua ficção: sua narrativa, aqui, não trata de portugueses ou brancos já brasileiros encontrando indígenas, mas, sim, de fenícios chegando às terras do Tupinambás muito antes do “descobrimento”, acompanhados de escravos e de dromedários, em busca de metais e pedras preciosas, de madeira e de animais para eles exóticos como macacos e papagaios. Ouve-se, ao longo do conto, somente as palavras ditas pelos próprios fenícios (que recordam, por exemplo, sua vasta experiência em impor domínio a “Índios” de todo o mundo²⁹). A fala indígena aparece, no conto, apenas por duas vezes, a primeira como grito de horror diante do sacrifício de um menino tupinambá, o primeiro de dez exigidos pelo sacerdote dos invasores, Kartpheq — grito mais descrito do que propriamente transcrito:

— ‘Uhú! Uhú!’, geram alguns na multidão dos selvagens.³⁰

As previsíveis “súplicas e queixas desesperadas” das mães calavam-se diante da obediência dos chefes tupinambás aos fenícios. Porém, quando enfim chega a vez do sacrifício de uma mulher adulta, esta chama pelo nome de seu amante (eis a segunda e última fala indígena registrada no conto):

— ‘Piraintatá!’³¹

É esta segunda fala que rompe com a obediência (“Quebrou-se o encantamento”) e precipita a vingança dos tupinambás contra Kartpheq. O onzeiro-

²⁹ João Guimarães Rosa, “Makiné” (1930), in *Antes das primeiras estórias*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, pp. 39-40.

³⁰ Idem, p. 47.

³¹ João Guimarães Rosa, “Makiné”, op.cit, p. 48.

onça, em alguma medida, já está aqui, mas alienado, ainda, de sua linguagem: “Um retesar de músculos, um bote de pantera, um grito rouco de guerra, e a tribo inteira se arrojava empós ele, como um enxame de marimbondos vibrando clavas e lanças”.³² O sacerdote consegue fugir, com outros três fenícios, para dentro da gruta onde haviam encontrado e escondido diamantes, porém ali são todos emparedados. Em seguida, há festa entre os tupinambás, para celebrar a libertação com relação aos exploradores fenícios e o casamento de Aytira, a jovem que se salvara do sacrifício, e seu amado Piraintatá. O final do conto avança no tempo, alcançando o presente. A história figura-se aí como mineralização (como se o empedramento da gruta se tornasse, agora, empedramento de tudo — e este, não esqueçamos, é um percurso muito brasileiro, que liga, por exemplo, *Os sertões* às famosas pedras de Drummond e Cabral), e uma profética ameaça de revide parece ter em mira esses outros “fenícios” que são os descendentes dos colonizadores europeus (não por acaso, os fenícios do conto de Rosa referem-se a si mesmos como “brancos” diante dos “vermelhos”):

Durante séculos a pedra grande porejou água, e a água levantou estalagmites, escondendo o poço entupido.

Assim, é bem pouco provável que se descubram algum dia os diamantes de ‘Sumé’ e os restos dos quatro fenícios entranhados vivos nos subterrâneos de Makiné.³³

O que mais se percebe em “Makiné”, sobretudo se o comparamos com “Meu tio o lauaretê”, é a surdez do autor às falas indígenas. Ao figurar os Tupinambás, temos apenas imaginação, sem qualquer escuta.

Isso parece começar a se alterar somente num relato de viagem publicado em 25 de maio de 1954, dois anos antes de *Grande sertão: veredas*, talvez na mesma época da composição de “Meu tio o lauaretê”, e só reunido em livro, também postumamente, em *Ave, palavra*, de 1970. O exercício da escuta está assinalado desde o título, assim como a equação entre povo e palavra, entre ser e linguagem, entre ontologia e antropologia, equação fundamental para o Rosa maduro (e que está na base da constituição da própria figura do narrador em “Meu tio o lauaretê” e, claro, em *Grande sertão: veredas*); o título é: “Uns índios (sua fala)”. Trata-se de outro daqueles textos marginais sem pretensão de centralidade mas com boa capacidade de iluminar o centro com luz oblíqua e, por isso mesmo, reveladora.

³² Ibidem. Também Kartpheq, em alguma medida, reaparecerá em *Grande sertão: veredas* (1956), no momento em que Riobaldo fala de seus gostos em leitura: “Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos — *missionário esperto engambelando os índios*, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo...” (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 38). Grifo meu.

³³ João Guimarães Rosa, “Makiné”, op. cit, pp. 50-51.

Rosa conta aí de um encontro, no Mato Grosso, com os “Terenos, povo meridional dos Aruaks”.³⁴ Hoje mais conhecidos como Terena, são, em sua imensa maioria, bilíngues; vêm de longe as tentativas de assimilá-los completamente à cultura nacional, isto é, de fazer terra arrasada de sua indianidade — como lembra Rosa, serviram na Guerra do Paraguai e, deles, e especialmente de seu chefe, Chico das Chagas, dá notícia Taunay na *Retirada da Laguna*. O centro do relato de Rosa encontra-se na breve conversa com dois índios — “moços e binominados: um se chamava U-la-lá, e também Pedrinho; o outro era Hó-ye-nó, isto é, Cecílio” (e aqui, nesta notação de Rosa, assinala-se que já está prefigurada a proliferação dos nomes do onceiro em “Meu tio o lauaratê”, por sua vez prefiguração, podemos arriscar, da proliferação dos nomes do Diabo em *Grande sertão: veredas*, livro no qual ouvimos da voz de Riobaldo: “Quem tem mais dose de demo em si é índio, qualquer raça de bugre”³⁵). O que logo chama a atenção de Rosa, na conversa, é a singularidade da língua de seus interlocutores. A partir deste momento, podemos dizer, a escrita não existe sem escuta; escrever é escutar:

A surpresa que me deram foi ao escutá-los coloquiar entre si, em seu rápido, ríspido idioma. Uma língua não propriamente gutural, não guarani, não nasal, não cantada; mas firme, contida, oclusiva e sem molezas — língua para gente enérgica e terra fria. Entrava-me e saía-me pelos ouvidos aquela individida extensão de som, fio crespo, em articulação soprada; e espantava-me sua gama de fricativas palatais e velares, e as vogais surdas. Respeitei-a, pronto respeitei seus falantes, como se representassem alguma cultura velhíssima.³⁶

Mais adiante, no mesmo texto, retoma esta ideia numa formulação lapidar: “Toda língua são rastros de velho mistério”.³⁷ Seria fácil traduzir este “mistério” em termos ainda mais misteriosos, e pressupor, como muitas vezes já se fez, e escudados nisso pelo próprio Rosa, um Rosa “místico”. Porém, como bem notou João Adolfo Hansen, em Rosa está em questão, sempre, antes o mítico que o místico, e antes, também, o “mato” que o mito.³⁸ E podemos dizer também: antes a morte que o próprio mato (a morte do mito, a morte do mato, a morte da morte). Não esqueçamos que é de dentro da morte que nos fala o onceiro de “Meu tio o lauretê” — o que faz dele, como bem notou Ettore Finazzi-Agrò, uma espécie de inesperado duplo de Brás

³⁴ João Guimarães Rosa, “Uns índios (sua fala)”, in *Ave, palavra*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 88.

³⁵ João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, op. cit, p. 46.

³⁶ João Guimarães Rosa, “Uns índios (sua fala)”, op. cit, p. 88.

³⁷ Idem, p. 90.

³⁸ “[...] fala Riobaldo, falam nele as linguagens do mato.” João Adolfo Hansen, *o O. A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*, São Paulo: Hedra, 2000, p. 50.

Cubas como “autor defunto”.³⁹ No entanto, frise-se, esta morte não é figurada de modo inequívoco, e o *freeze-frame* detectado por Viveiros de Castro não deve ser menosprezado: porque, nesse homicídio congelado no ar, é também a possibilidade da sobrevivência que se insinua. De resto, é justamente uma figura da morte mas também da vida, e conjugada a ela a fala do outro como opacidade, que Rosa ouve, na língua dos “Terenos”, como uma espécie de descoberta tardia (como sempre acontece com a morte) depois de uma falsa primeira descoberta:

Apenas tive tempo de ir anotando meu pequeno vocabulário, por lembrança. Mais tarde, de volta a Aquidauana, relendo-o, dei conta de uma coisa, que era uma descoberta. As cores. Eram:

vermelho — a-ra-ra-i'ti
 verde — ho-no-no-i'ti
 amarelo — he-ya-i'ti
 branco — ho-po-i'ti
 preto — ha-ha-i'ti

Sim, sim, claro: o elemento *i'ti* devia significar ‘cor’ — um substantivo que se sufixara; daí, a-ra-ra-i'ti seria ‘cor de arara’; e por diante. Então gastei horas, na cidade, querendo averiguar. Valia. Toda língua são rastros de velho mistério. Fui buscando os terenos moradores de Aquidauana: uma cozinheira, um vagabundo, um pedreiro, outra cozinheira — que me sussurraram longas coisas, em sua fala abafada, de tanto finco. Mas *i'ti* não era aquilo.

Isto é, era não era. *I'ti* queria dizer apenas ‘sangue’. Ainda mais vero e belo. Porque, logo fui imaginando, *vermelho* seria ‘sangue de arara’; *verde*, ‘sangue de folha’, por exemplo; *azul*, ‘sangue do céu’; *amarelo*, ‘sangue do sol’; etc. Daí, meu afã de poder saber exato o sentido de *hó-no-nó*, *hó-pô*, *há-há* e *hê-yá*.

Porém, não achei. Nenhum — diziam-me — significava mais coisa nenhuma, fugida pelos fundos da lógica. Zero nada, zero. E eu não podia deixar lá minha cabeça, sozinha especulando. *Ná-kó i-kó?* Uma tristeza.⁴⁰

“*Ná-kó i-kó? Ná-kó i-kó?*” é a pergunta irônica que fazem os outros índios, repetidamente, ao companheiro que tenta ensinar a Rosa rudimentos da sua língua. Significa (se Rosa estiver certo...) “Como é que vamos? Como é que vamos?”. Essa indefinição, e a impossibilidade de resposta para esta pergunta (“Como é que vamos?” é também “Até onde vamos?”⁴¹), são fundamentais. Não por acaso, a questão central da língua, ou, melhor, das línguas, em “Uns índios (sua fala)”, acaba por se revelar uma questão de *cor* que é também uma questão de *sangue*. Da frase final de outro texto publicado em *Ave, palavra*, sobre uma viagem à região do Pantanal — texto portanto, em alguma medida, conexo geograficamente a “Uns índios (sua fala)” —, podemos depreender que, para Rosa, o advento da cor sinaliza o próprio ingresso na

³⁹ Cf. Ettore Finazzi-Agrò, “A origem em ausência: a figuração do índio na cultura brasileira”, in *Entretempos. Mapeando a história da cultura brasileira*, São Paulo: Editora Unesp, 2013, pp. 206-207.

⁴⁰ João Guimarães Rosa, “Uns índios (sua fala)”, op. cit, pp. 89-90.

⁴¹ O final de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, *supra*, dá uma resposta.

história: “De que abismos nascemos, viemos? Mas no princípio era o querer de beleza. No princípio era sem cor”.⁴² Neste mesmo texto, lemos a descrição de um jardim semissubmerso (“toda uma flora alagã de irmãs ninfas”): “E cores: bluo, belazul, amarelim, carne-carne, roxonho, soberrubro, rei-verde, penetrados, violáceos, rosaroxo, um riso de róseo, seco branco, o alvor cruel do polvilho, aceso alaranjo, enverdes, ávidos perverdes, o amarelo mais agudo, felflavo, felflóreo, felflo, o esplâncnico azul das uvas, manchas quentes de vísceras. Cores que granam, que geram coisas — goma, germes, palavras, tacto, tlitlo de pálpebras, permovimentos”.⁴³

Com efeito, João Adolfo Hansen identificou, no cerne da máquina narrativa do *Grande sertão: veredas*, uma “fala antropófaga” — que pode também ser dita “fala dupla”, “fala agônica” ou “discurso agonístico e bélico”⁴⁴ — que traz, implicadas, as tantas *falas massacradas*, aliás, pela primeira vez em situação de primazia, ocupando, por exemplo, a posição de narrador, e não numa qualquer clareza forçada, mas, muitas vezes, na sua própria indeterminação, na sua própria obscuridade (de mito, mato e morte). Aqui, nas vozes de narradores como Riobaldo ou como o onceiro-onça, fala não mais transcrita a partir de uma perspectiva externa e superior, douta, como ocorre ainda em “Uns índios (sua fala)”, mas fala que nos chega de dentro da situação, isto é, de dentro do conflito, portanto ela mesma fala conflituosa. São estas as falas sertanejas, mas também as falas índias. Não será possível ler *Grande sertão: veredas* como uma resposta não só aos *Sertões* de Euclides da Cunha,⁴⁵ mas, antes, ao massacre de Canudos que é seu tema? Não é, por sua vez, “Meu tio o Iauaretê” uma resposta ao genocídio das populações nativas da terra hoje brasileira — e, portanto, também uma reinscrição dessas populações na letra?⁴⁶ O fundamental é que, em ambos os casos, seja no tempo de Rosa, seja ainda hoje, esses dois morticínios não são fenômenos históricos isolados no passado, mas fatos que, pela continuidade efetiva (sertanejos e índios continuam a ser mortos) assim como pelas repercussões continuadas (o Brasil contemporâneo é o resultado desses massacres), continuam a acontecer. O principal “mistério”, de que “todas as línguas” são “rastros”, é a história.

⁴² João Guimarães Rosa, “Ao Pantanal” (1953), in *Ave, palavra*, op. cit., p. 173.

⁴³ João Guimarães Rosa, “Ao Pantanal”, op. cit., pp. 171-172.

⁴⁴ João Adolfo Hansen, *o O*, op. cit., pp. 48-49, 22.

⁴⁵ Cf. Willi Bolle, *grandesertão.br. O romance de formação do Brasil*, São Paulo: Duas Cidades e 34, 2004 (“A ideia-guia desse estudo comparativo é a hipótese de que *Grande sertão: veredas* é uma ‘reescrita’ de *Os sertões*”, pp. 26-27). E antes dele, claro, Antonio Candido, “O homem dos avessos” (1957), in *Tese e antítese. Ensaios*, São Paulo: T. A. Queiroz, pp. 119-139.

⁴⁶ Cf. Suzi Frankl Sperber, “A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano”, *Remate de Males*, 12 (1992), pp. 89-94, e “Rogando coisas de salvação urgente. Em busca de Terra sem Mal”, *Scripta*, 9, 17 (2º sem. 2005), pp. 325-339. Valquiria Wey, “Entrar para a tribu literária: a tradução de ‘Meu tio o Iauaretê’”, *Scripta*, 9, 17 (2º sem. 2005), pp.340-355.

Diz Rosa, num dos quatro prefácios — “Aletria e hermenêutica” — de *Tutameia*: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História”.⁴⁷ Ora, o que se inscreve nesse adágio é a ideia da “História” como uma espécie de pano de fundo contra o qual aparece a “estória”; a estória, ao não querer ser História, não anula a História, mas é talvez um outro modo de pensá-la e contá-la, a contrapelo, como queria Walter Benjamin. A língua, em suma, diz o sangue: é uma língua-sangue. Isto é: uma língua-*pathos*. A dimensão corpórea da língua não é só uma dimensão dançante, mas também sangrante, gritante, dolorosa; e, antes, a própria dança pode ser expressão de uma dor — dor que pode ser pessoal sem deixar de ser coletiva — que não se diz e que pode se confundir, nos paradoxos e dilacerações do *pathos*, com uma forma de estranha alegria (veja-se o final magistral de “Sorôco, sua mãe, sua filha”). Está aí, talvez, a raiz do “expressionismo” que Gianfranco Contini viu em Rosa.⁴⁸

Neste ponto, podemos formular duas hipóteses.

A primeira: se a escuta da fala indígena — ou, mais exatamente, das falas indígenas — tem sido, ao longo da história da literatura brasileira, um procedimento decisivo para a configuração das mais variadas poéticas, do Romantismo, pelo menos, até o presente, observamos em Rosa uma importante inflexão em que a língua indígena vem para o primeiro plano não em qualquer forma pura ou íntegra, mas precisamente como ruína e testemunho concreto da destruição e também da incomunicação entre mundo indígena e mundo “branco” (nacional). Característica fundamental dessa escuta (dessas escutas, já que também são múltiplas como as falas) é a força poética — e mesmo política — que, nela (nelas), podem adquirir mal-entendidos, equívocos, incompreensões, superinterpretações.

A segunda: se, como diz Dawid Danilo Bartelt, “o sertão nasceu da morte dos indígenas”,⁴⁹ pergunto-me se não podemos ver grande parte do esforço auditivo e transcritivo de Guimarães Rosa, de que dão prova suas famosas cadernetas, como uma tentativa de escutar também essas vozes indígenas canceladas, mas de algum modo inscritas na linguagem — e na paisagem — do sertão. O próprio Rosa, numa espécie de reportagem sobre um encontro de vaqueiros promovido por Assis Chateaubriand, sugere algo semelhante ao axioma de Bartelt, ao falar dos vaqueiros

⁴⁷ João Guimarães Rosa, “Aletria e hermenêutica”, in *Tutameia* (1967), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 7.

⁴⁸ Gianfranco Contini, “Un Faust brasileiro” (1971), in *Altri esercizi*, Turim: Einaudi, 1972, pp. 317-321.

⁴⁹ Dawid Danilo Bartelt, “Palavras secas: o discurso sobre o ‘sertão’ no século XIX”, in João Cezar de Castro Rocha (org.), *Nenhum Brasil existe. Pequena enciclopédia*, Rio de Janeiro: Topbooks, UERJ e UniverCidade, 2003, p. 587.

sertanejos como herdeiros dos índios.⁵⁰ Se, além disso, somamos à precisa formulação de Bartelt o conhecido axioma poético de Rosa segundo o qual “o sertão é o mundo”, é algo como a voz mesma do mundo que nos colocamos a ouvir e tresouvir, a transcrever e reescrever. A poesia — a literatura — talvez não tenha tarefa política — cosmopolítica — maior senão fazer-se a letra possível, a letra tateante, indecisa, equivocada, dessas vozes caladas, canceladas, subterrâneas. Como sabemos, a pergunta do título de Spivak — “Pode o subalterno falar?” — comporta uma resposta negativa: “O subalterno não pode falar”.⁵¹ Mas antes desta resposta, Spivak reivindica Derrida contra Foucault e Deleuze, assinalando que Derrida alerta para “o perigo de se apropriar do outro por assimilação” e, por isso mesmo, “clama por uma reescrita do impulso estrutural utópico como forma de ‘tornar delirante aquela voz interior que é a voz do outro em nós’”.⁵² A questão que se põe para os leitores, diante de um texto como o de Rosa, que jamais se furta ao *delírio* da voz e da linguagem, é outra, ligeiramente desviante: *Pode o subterrâneo cantar? E mais: estamos preparados para escutar (isto é, transcrever) essa canção? Escutar — segundo o próprio Rosa — é sempre esperar “ouvir uma revelação”.*⁵³

III

Conforme formula Ettore Finazzi-Agrò, a “figuração do índio na cultura brasileira” coloca sempre de novo em cena uma “origem em ausência”.⁵⁴ Porém, devemos observar que essa “origem” não é um momento perdido no tempo pretérito, não se confunde com uma “antiguidade” que se define por oposição a uma “modernidade” (e é precisamente por essa oposição, porém, que começa o ensaio de Finazzi-Agrò), mas é, a despeito de todos os massacres passados e presentes, uma força ainda atuante em nossa época e para além dela. Algo que, quando irrompe no tecido do agora, inquieta — porque foi e é recalcado, e, como bem sabemos desde Freud, tudo aquilo que excluímos de modo problemático da consciência costuma retornar com alguma violência. De resto, vale lembrar a decisiva asserção de Eduardo Viveiros de Castro segundo a qual “a indianidade é um projeto de futuro, não uma

⁵⁰ Cf. “Pé-duro, chapéu-de-couro” (1952), in *Ave, palavra* cit., pp. 123-143.

⁵¹ Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o subalterno falar?* (1985), trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010, p. 126.

⁵² Idem., p. 125. O trecho citado de Derrida provém de *De um tom apocalíptico adotado há pouco em filosofia*.

⁵³ João Guimarães Rosa, *Ave, palavra*, op. cit., p. 96.

⁵⁴ Cf. Ettore Finazzi-Agrò, “A origem em ausência. A figuração do índio na cultura brasileira”, in *Entretempos. Mapeando a história da cultura brasileira*, São Paulo: Editora Unesp, 2013, pp. 187-234.

memória do passado”.⁵⁵ Dito com outras palavras (que são não apenas de Viveiros de Castro, mas também de Déborah Danowski, num livro que tira seu título — *Há mundo por vir?* — do *Guesa* de Sousândrade): os índios “uma ‘figuração do futuro’, não uma sobrevivência do passado”.⁵⁶ *Índio*, diz ainda Viveiros de Castro, “não é um conceito que remete apenas, ou mesmo principalmente, ao passado — é-se índio porque se foi índio —, mas também um conceito que remete ao futuro — é possível voltar a ser índio, é possível tornar-se índio”.⁵⁷ E é precisamente este movimento de “tornar-se índio”, de *virar índio* (para falar como Oswald de Andrade) ou *devir-índio* (para falar como Gilles Deleuze), que está na base de “Meu tio o lauretê”. Rosa — como Sousândrade, como Oswald, como Mário — dá-nos um exemplo do que pode acontecer com a língua (com as línguas) e com “essa estranha instituição chamada literatura”⁵⁸ quando a cultura da letra (e do olho) desliza para a cultura da voz (e do ouvido), quando, isto é, a literatura se faz “índia” — não propriamente *indígena*, mas, em alguma medida, também *alienígena*, sem nenhuma contradição que não aponte para alguma dialética, porque decisiva aqui é precisamente a mudança de perspectivas e de vozes, que Oswald de Andrade, de resto, resumiu tão bem na fórmula do *Manifesto antropófago*: “Só me interessa o que não é meu”.⁵⁹

Se há, de fato, “ausência” dessa “origem”, isso se deve também, sobretudo, à deliberada recusa da sociedade brasileira em enxergá-la onde ela está. É emblemático disso o episódio recordado por Lévi-Strauss, em *Tristes trópicos*, sobre um encontro que teve em Paris, antes de sua viagem para o Brasil, com o embaixador Luiz Martins de Souza Dantas (aliás, um herói da Segunda Guerra Mundial, por ter contrariado as ordens do governo Vargas e ter concedido mais de mil vistos a judeus, homossexuais e comunistas em fuga do nazismo). No encontro, Souza Dantas tenta demover Lévi-Strauss de estudar os índios brasileiros:

“Índios? Ai! meu caro senhor, já desapareceram há muitos lustros! Oh! é uma página bem triste, bem vergonhosa, da história do meu país. Mas os colonos portugueses do século XVI eram homens ávidos e brutais. Como censurar-lhes ter

⁵⁵ Eduardo Viveiros de Castro, “A indianidade é um projeto de futuro, não uma memória do passado”, entrevista a Pádua Fernandes, *Prisma Jurídico*, 10, 2 (jul.-dez. 2011), p. 265.

⁵⁶ Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie; São Paulo: Instituto Socioambiental, 2014, p. 158. A expressão “figuração do futuro” é extraída de Stine Krøijer, “Figurations of the future: on the form and temporality of protests among left radical activists in northern Europe”, *Social Analysis*, 54, 3 (2010), pp. 139-152.

⁵⁷ Eduardo Viveiros de Castro, “A indianidade é um projeto de futuro, não uma memória do passado”, op. cit., p. 265.

⁵⁸ Jacques Derrida, *Essa estranha instituição chamada literatura. Uma entrevista com Jacques Derrida* (1992), trad. Marileide Dias Esqueda, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

⁵⁹ Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago” (1928), in *A utopia antropofágica*, São Paulo: Globo e Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 47.

participado da rudeza geral dos costumes? Eles agarravam os índios, amarravam-nos às bocas dos canhões e esfaqueavam-nos vivos, a tiros. Foi assim que os destruíram, até ao último. O senhor, como sociólogo, vai descobrir coisas apaixonantes no Brasil, mas deixe de pensar em índios, pois não mais encontrará nenhum...”⁶⁰

O antropólogo comenta em seguida:

“Quando evoco hoje em dia essas palavras, elas me parecem incríveis, mesmo na boca dum granfino de 1934 e, lembrando-me a que ponto a alta sociedade brasileira de então (felizmente, mudou depois disso) tinha horror de qualquer alusão aos indígenas e mais geralmente às condições primitivas do interior, a não ser para admitir — e mesmo sugerir — que uma tataravó índia se encontrava na origem duma fisionomia imperceptivelmente exótica, e não algumas gotas, ou litros, de sangue negro que se tornava de bom tom (ao contrário dos antepassados da época imperial) tentar fazer esquecer. Entretanto, a ascendência índia de Luiz de Souza Dantas era visível e ele poderia facilmente glorificar-se dela. Mas, brasileiro de exportação que desde a adolescência adotara a França, perdera até o conhecimento do estado real do seu país, que se substituíra na sua memória por uma espécie de chapa oficial e distinta. Na medida em que certas recordações haviam permanecido, ele preferia, também, segundo suponho, manchar os brasileiros do século XVI, para desviar a atenção do passatempo favorito dos homens da geração de seus pais, e mesmo ainda do tempo da sua juventude: isto é, recolher nos hospitais as roupas infectadas dos variolosos, para pendurá-las com outros presentes ao longo dos caminhos ainda frequentados pelas tribos. Graças ao que foi obtido este brilhante resultado: o Estado de São Paulo, tão grande quanto a França, que os mapas de 1918 ainda indicavam, em seus dois terços, como um ‘território desconhecido habitado somente por índios’, já não contava um só índio, quando aí cheguei em 1935, salvo um grupo de algumas famílias localizadas no litoral, que aos domingos vinham vender pretensas curiosidades nas praias de Santos. Felizmente, faltando nos arredores de São Paulo, os índios ainda existiam, a cerca de 3.000 quilômetro no interior.”⁶¹

Lévi-Strauss, como se sabe, acabou indo aos índios inexistentes, como Rosa também foi. Afinal, *longe* (“a cerca de 3.000 quilômetros no interior”), mas também, sobretudo, *dentro* (na “ascendência indígena [...] visível” nas feições dos brancos, na presença perturbadora nos domingos de praia) — seja onde for, “os índios ainda existiam”. A “origem em ausência” não é um mito encapsulado num outro tempo, no passado inacessível, mas é, sim, um outro tempo — um agora intempestivo — que interfere no “nosso” tempo (“nosso”: de ocidentais deslocados, de falsos ocidentais), colocando em questão, antes de tudo, a forma mesma desse tempo, com sua linearidade tecnoteológica que é fruto daquela “modernização” generalizada de que o colonialismo — com o extermínio e a assimilação das populações nativas que lhe são congeniais — é parte fundamental. Mesmo e sobretudo quando esse extermínio e essa assimilação nunca se completam de todo, sendo eles mesmos também fatos do presente, mais do que episódios do passado.

⁶⁰ Luiz Martins de Souza Dantas, segundo Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos* (1955), trad. Wilson Martins (“revista pelo autor”), São Paulo: Anhembi, 1957, pp. 44-45.

⁶¹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, op. cit, p. 45.

Vale lembrar, de resto, que “origem em ausência” poderia ser também uma fórmula definidora da especificidade da palavra literária. O autor, a rigor, escreve palavras que não são suas: a autoria, ao contrário do que sugere os chamados “direitos autorais”, não é uma forma de propriedade, mas um sistema oscilatório de tomadas de posse (ocupações) e retomadas de posse (despejos), de possessões e despossessões. Osvaldo Costa pressentiu algo do tipo quando, no quadro da Antropofagia, colocou “a posse contra a propriedade”.⁶² A irreparável defasagem entre significante e significado — que estrutura e percorre toda a linguagem, mas é explorada especialmente pelos escritores — nos diz exatamente desse tipo de experiência. Quando, a essa defasagem, se sobrepõe a diferença entre as línguas, e quando essa diferença linguística é interna a um mesmo território geopolítico, como ocorre com as línguas indígenas no Brasil (ou os dialetos em outros contextos), o exercício literário se faz, inevitavelmente, exercício político. Podemos imaginar, a partir disso, uma história crítica da literatura brasileira em que as vozes dos índios — seus cantos de alegria, mas também seus gritos de horror, e vice-versa — seriam enfim vistas (ouvidas) como uma das tantas origens imprevistas que continuam a pulsar e alimentar as letras dos escritores: mas, sobretudo, que continuam a inquietá-las, estranhá-las, *aletrá-las*.⁶³ Platão, no *Íon*, nos fala do poeta como aquele que canta sobre o que não conhece com palavras que, a rigor, não são suas. Se isso, em Platão (que faz suas, aliás, palavras de Sócrates e de um bom número de interlocutores do filósofo), é interpretado como um fato negativo, talvez hoje tenhamos que mudar a perspectiva e ver como aí está talvez o grande privilégio da palavra literária frente às demais formas da palavra que se baseiam em pretensas certezas, no valor do indiscutível, na refutação do ruído, na confirmação do domínio. Um poeta que “domina” sua arte é uma contradição em termos. A “oralidade perdida” de que nos fala Andrea Daher⁶⁴ é também a indianidade suprimida, reprimida, recalcada. E uma e outra voltam.

⁶² Osvaldo Costa, “Da Antropofagia”, *Revista de Antropofagia*, “2ª denteição”, 9, suplemento ao *Diário de S. Paulo*, 15 maio 1929, p. 10.

⁶³ Cf. João Guimarães Rosa, “Aletria e hermenêutica” cit. Sobre esse “título aparentemente absurdo”, disse Kathrin H. Rosenfield que “alerta sobre a necessidade do ‘desvio’ literal, da invenção de combinações e de relações virtuais, como único acesso à interpretação” (*Os descaminhos do demo. Tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993, p. 15n). Onde se lê “interpretação”, leia-se também *escrita literária*.

⁶⁴ Cf. Andrea Daher, *A oralidade perdida. Ensaio de história das práticas letradas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

IV

Guimarães Rosa é um poeta da insuficiência da letra — e, por isso mesmo, também do seu excesso: engendra sua literatura aliterante e desletrada⁶⁵ precisamente a partir da hesitação e do deslizamento constantes entre a letra (sem a qual, a começar pela perspectiva etimológica, não há literatura em sentido estrito) e a voz, não, porém, como mera invocação da oralidade contra a escrita, mas, sim, como exploração arqueológica (e arqueofônica⁶⁶) do intervalo entre uma e outra. Um exemplo micrológico disto está na insistência do autor em grafar a palavra “dança” com s em vez de ç, numa espécie de mímese gráfica da gestualidade dançante, que, porém, nada altera na pronúncia (numa espécie de antecipação rosiana da *différance* de Derrida).

O próprio Riobaldo — o falante por excelência — se faz, ao longo de sua vida (e do romance), *leitor*: é um homem de ação que se transforma, com os anos, em homem de palavra e, na sua medida, em homem de *letras*. É dito, pelas tantas, “um professor de mão-cheia” que “explicava aos meninos menores as letras e a tabuada”.⁶⁷ Mais um desses tantos paradoxos que travejam essa “estória” de “um jagunço que acabou com a jagunçagem”.⁶⁸ No entanto, o próprio Rosa fundamenta, o tempo todo, suas letras nas falas alheias: isto é, na escuta que se faz escrita. O que tem consequências poéticas mas também políticas: estamos, afinal, diante de uma obra que, na sua realização maior, *Grande sertão: veredas*, tematiza justamente a difícil passagem do mundo dos jagunços ao mundo da *lei*, que é também o mundo da *letra* — passagem que é difícil não só porque, num país com as características formativas do Brasil, a persistência das estruturas sociais pré-modernas parece ser o contrapeso inevitável (ao mesmo tempo que a oculta face mais verdadeira) da aceleração brutal que empurra tudo à modernização niveladora e só supostamente mais racional e consequente, mas também porque, do ponto de vista de um escritor como Rosa, o fim do mundo arcaico seria também o fim da possibilidade da poesia. Na poesia, aliás, assim pensada e praticada, estaria justamente a redenção daquele mundo, seu

⁶⁵ Cf. Augusto de Campos, “Um lance de ‘dês’ do *Grande sertão*” (1959), in Pedro Xisto, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, *Guimarães Rosa em três dimensões*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura — Comissão de Literatura, 1970, pp. 41-70.

⁶⁶ Cf. Pedro Serra, “Arqueofonia e língua do império na poesia pós-25 de abril: o caso de António Franco Alexandre”, *Relâmpago. Revista de Poesia*, 29-30 (2012), pp. 81-109 (“Chamo ‘arqueofonia’ ao estudo do objecto intratável que é o sopro de ar modelado pelo corpo humano, o vento sónico carregado ora de sentido, ora de ruído a que chamamos voz”).

⁶⁷ João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, op. cit., p. 157.

⁶⁸ Antonio Candido, [depoimento], in *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Antonio Callado, Antonio Candido, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Paulo Mendes da Rocha, Sérgio Sant’Anna, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 25.

“perdão”: “Ser poeta é já estar em experimentada sorte de velhice. Toda poesia é também uma espécie de pedido de perdão”.⁶⁹ Não por acaso, a ética, em contraste com a lei-letra, é vista como uma “soletração” interna, que nunca se realiza de todo, que existe em estado de iminência e emergência: “Mas só do modo, desses, por feio instrumento, foi que a jagunçada se findou. Senhor pensa que Antônio Dó ou Olivino Oliviano iam ficar bonzinhos por pura *soletração* de si, ou por rogo dos infelizes, ou por sempre ouvir sermão de padre?”.⁷⁰ A inexistência mesma do diabo é uma experiência desse soletrar: “Ah, então: mas tem o Outro — o figura, o morceção, o tunes, o cramulhão, o debo, o carochó, do pé-de-pato, o mal-encarado, aquele — o-que-não-existe! Que não existe, que não, que não, é o que minha alma soletra”.⁷¹ Mas, assim como Rosa está o tempo todo indo em direção a uma ética precedente à lei, e daquela volta a esta, também o seu movimento entre letra e voz é pendular ou circular. Como bem disse João Adolfo Hansen a propósito da “fala antropófaga” de Riobaldo transcrita pelo interlocutor calado, estamos diante de “uma fala que destrói outras falas lineares sobre si mesma, avançando por elipses e denegação”.⁷² Temos aí um narrador que cede a voz ao jagunço, mas que, no final das contas, é ele mesmo o inventor desse jagunço. Não há como sair desse círculo — a não ser admitindo-se que um narrador como Riobaldo ou como o Macuncôzo de “Meu tio” é sempre, menos que figura de gente, parte decisiva mas instável de um jogo de mútuas possessões e despossessões entre autor empírico e personagem narrador, entre narrador e narrado, entre letra e voz, entre cultura douta (doutora) e cultura dos povos. A voz do sertão também se inventa a partir dos dicionários, não só a partir do que se ouviu *in loco*. Costumamos saber com relativa segurança, em Rosa, de quem é a voz, mas jamais podemos assegurar de quem é a letra. Talvez porque a letra — ao contrário da voz, que está sempre ligada a um corpo (e a um *eu*) — seja aquela instância em que a linguagem começa a despossuir-se exatamente no momento em que fantasia fixar-se. “Tudo é então só para se narrar em letra de forma? [...] Tudo está escrito; leia-se, pois, principal, e reescreva-se.”⁷³

Todo o *Grande sertão: veredas* se constrói entre dois signos gráficos que se acham antes e depois das letras (inclusive do ponto de vista editorial — mas não só): o travessão (—) que marca o início do monólogo de Riobaldo e a lemniscata (∞) que assinala o seu fim como infinitude, como abrir-se derradeiro da letra à voz, e vice-

⁶⁹ João Guimarães Rosa, “Às coisas de poesia” (1961), in *Ave, palavra*, op. cit, p. 50.

⁷⁰ João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, op. cit, p. 43. Grifo meu.

⁷¹ Idem, p. 382.

⁷² João Adolfo Hansen, *o O*, op. cit, pp. 48-49.

⁷³ João Guimarães Rosa, “Sobre a escova e a dúvida”, in *Tutameia*, op. cit, pp. 172-173.

versa, por intermédio do silêncio. Este derradeiro símbolo do infinito, diz Marília Librandi Rocha, age “como se a fala, a partir de então, continuasse enquanto potência de voz”.⁷⁴ Mas o que é uma *potência de voz* assim projetada? Como ela se mantém no limiar da evocação, da invocação, da convocação?

Em outro texto reunido no póstumo *Ave, palavra*, o kafkiano conto “Subles”, Guimarães Rosa faz da linha cruzada — fenômeno característico da fase primitiva da telefonia — uma espécie de síntese alegórica dos problemas de comunicação linguística, mas também das potências da incomunicação (vale lembrar que Clara Rowland flagrou, em “Meu tio o Iauaretê”, uma “poética da ilegibilidade” que atravessaria a obra toda de Rosa⁷⁵). Na linha cruzada, o som ao redor, na forma de interferência, se torna interno ao diálogo e, antes, à própria fala. Daí a importância da “função fática” da linguagem, tal como descrita por Roman Jakobson, no discurso de Riobaldo e, em alguma medida, ao longo de toda a obra de Rosa: aqueles usos da linguagem que “servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, para verificar se o canal funciona [...], para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada”, “pendor para o contato” que se realiza muitas vezes por meio de “uma troca profusa de fórmulas ritualizadas”, esforço para eliminar a linha cruzada que, ao mesmo tempo, é a sua mais plena incorporação como incessante origem da linguagem como coincidência de insuficiência e excesso, em suma, desgaste. Afinal, a função fática é precisamente o ponto em que a linguagem humana, na caracterização de Jakobson, descobre, em si mesma, sua insistente face animal e infantil, que a máscara do adulto falante mal consegue recobrir.⁷⁶ Sua face, também, a um só tempo indígena e alienígena, ou nem só indígena nem só alienígena, isto é, rigorosamente antropófaga. “Ná-kó i-kó? Ná-kó i-kó?”, repetiam os Terena e registrava Rosa, sem jamais entender de todo o que diziam. *Jamais entender de todo*, sem desistir, porém, de tentar entender: há outra divisa para o leitor de poesia, nome secreto de toda a literatura? Há, de resto, outra divisa para os inquilinos da Terra?

⁷⁴ Marília Librandi Rocha, “Os avessos da fala”, in *Maranhão-Manhattan. Ensaios de literatura brasileira*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 165.

⁷⁵ Clara Rowland, “Língua de onça: onomatopeia e legibilidade em ‘Meu tio o Iauaretê’, de Guimarães Rosa”, *Literatura e Sociedade*, 20 (2015), pp. 107-114.

⁷⁶ “O empenho de iniciar e manter a comunicação é típico das aves falantes; dessarte, a função fática da linguagem é a única que partilham com os seres humanos. É também a primeira função verbal que as crianças adquirem; elas têm tendência a comunicar-se antes de serem capazes de enviar ou receber comunicação informativa”. Roman Jakobson, “Linguística e poética” (1960), in *Linguística e comunicação*, trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1991, p. 127.

Bibliografia

- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*, São Paulo: Globo e Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. “Uma pesquisa sobre ‘Meu tio o iauaretê’ de Guimarães Rosa: passos iniciais”, *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, 1, 2 (nov. 2008), pp. 26-33.
- ARBEX, Daniela, *Holocausto brasileiro*, São Paulo: Geração, 2013.
- BARTELT, Dawid Danilo. “Palavras secas: o discurso sobre o ‘sertão’ no século XIX”, in João Cezar de Castro Rocha (org.), *Nenhum Brasil existe. Pequena enciclopédia*, Rio de Janeiro: Topbooks, UERJ e UniverCidade, 2003, pp. 585-592.
- BOLLE, Willi, *grandesertão.br. O romance de formação do Brasil*, São Paulo: Duas Cidades e 34, 2004.
- CAMPOS, Augusto de. “Um lance de ‘dês’ do Grande sertão” (1959), in Pedro Xisto, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, *Guimarães Rosa em três dimensões*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura — Comissão de Literatura, 1970, pp. 41-70.
- CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê” (1962), in *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 57-63.
- CANDIDO, Antonio. [depoimento], in *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra. Antonio Callado, Antonio Candido, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Paulo Mendes da Rocha, Sérgio Sant’Anna*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- CANDIDO, Antonio, “O homem dos avessos” (1957), in *Tese e antítese. Ensaios*, São Paulo: T. A. Queiroz, 1964, pp. 119-139.
- CARDOZO, Joaquim. *Teatro de Joaquim Cardozo. Obra completa*, Recife: Cepe, 2017.
- CONTINI, Gianfranco. “Un Faust brasileiro” (1971), in *Altri esercizi*, Turim: Einaudi, 1972, pp. 317-321.
- COSTA, Oswald. “Da Antropofagia”, *Revista de Antropofagia*, “2ª denteção”, 9, suplemento ao *Diário de S. Paulo*, 15 maio 1929, p. 10.
- DAHER, Andrea. *A oralidade perdida. Ensaios de história das práticas letradas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie; São Paulo: Instituto Socioambiental, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura. Uma entrevista com Jacques Derrida* (1992), trad. Marileide Dias Esqueda, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “A origem em ausência: a figuração do índio na cultura brasileira”, in *Entretempos. Mapeando a história da cultura brasileira*, São Paulo: Editora Unesp, 2013, pp. 187-234.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- HANSEN, João Adolfo, *O. A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*, São Paulo: Hedra, 2000.
- HEURICH, Guilherme Orlandini. “Palavras quebradas na poética araweté”, *Cult*, 29 set. 2016. <<http://revistacult.uol.com.br/home/2016/09/palavras-quebradas-na-poetica-arawete/>>
- JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética” (1960), in *Linguística e comunicação*, trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1991, pp. 118-162. LÉVI-STRAUSS,

- Claude. *Tristes trópicos* (1955), trad. Wilson Martins (“revista pelo autor”), São Paulo: Anhembi, 1957.
- LIBRANDI ROCHA, Marília, *Maranhão-Manhattan. Ensaios de literatura brasileira*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- LIMA, Manoel Ricardo de. “A máquina moderna de Joaquim Cardozo”, *Sinais Sociais*, 6, 18 (abril 2012), pp. 128-161.
- LORENZ, Günter W. “João Guimarães Rosa”, in *Diálogo com a América Latina. Panorama de uma literatura do futuro*, trad. Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues, São Paulo: E.P.U., 1973, pp. 315-355.
- ROSA, João Guimarães, *Antes das primeiras estórias*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ROSA, João Guimarães, *Ave, palavra*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- ROSA, João Guimarães, *Grande sertão: veredas* (1956), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães, *Primeiras estórias* (1962), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Tutameia* (1967), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Os descaminhos do demo. Tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.
- ROSENFELD, Kathrin H. “Questões para Kathrin H. Rosenfield”, entrevista a Marília Librandi Rocha, Hans Ulrich Gumbrecht, Lawrence Flores Pereira e Luiz Costa Lima, *Floema*, 3 (jan.-jun. 2006), pp. 11-53.
- ROWLAND, Clara, “Língua de onça: onomatopeia e legibilidade em ‘Meu tio o Iauaretê’, de Guimarães Rosa”, *Literatura e Sociedade*, 20 (2015), pp. 107-114.
- SERRA, Pedro. “Arqueofonia e língua do império na poesia pós-25 de abril: o caso de Antônio Franco Alexandre”, *Relâmpago. Revista de Poesia*, 29-30 (2012), pp. 81-109.
- SPERBER, Suzi Frankl. “A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão rosiano”, *Remate de Males*, 12 (1992), pp. 89-94.
- SPERBER, Suzi Frankl. “Rogando coisas de salvação urgente. Em busca de Terra sem Mal”, *Scripta*, 9, 17 (2º sem. 2005), pp. 325-339.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* (1985), trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.
- STIGGER, Veronica. “O esvaziamento. Mira Schendel e a poesia da destruição”, *Marcelina*, 2 (1º sem. 2009), pp. 7-16.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, “A indianidade é um projeto de futuro, não uma memória do passado”, entrevista a Pádua Fernandes, *Prisma Jurídico*, 10, 2 (jul.-dez. 2011), pp. 257-268.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté. Os deuses canibais*, Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Eduardo Viveiros de Castro*, org. Renato Sztutman, Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural* (2009), São Paulo: Cosac Naify e n-1, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Rosa e Clarice, a fera e o fora” (2013), *Revista Letras*, 98 (jul.-dez. 2018), pp. 9-30.
- WEY, Valquiria. “Entrar para a tribo literária: a tradução de ‘Meu tio o Iauaretê’”, *Scripta*, 9, 17 (2º sem. 2005), pp.340-355.